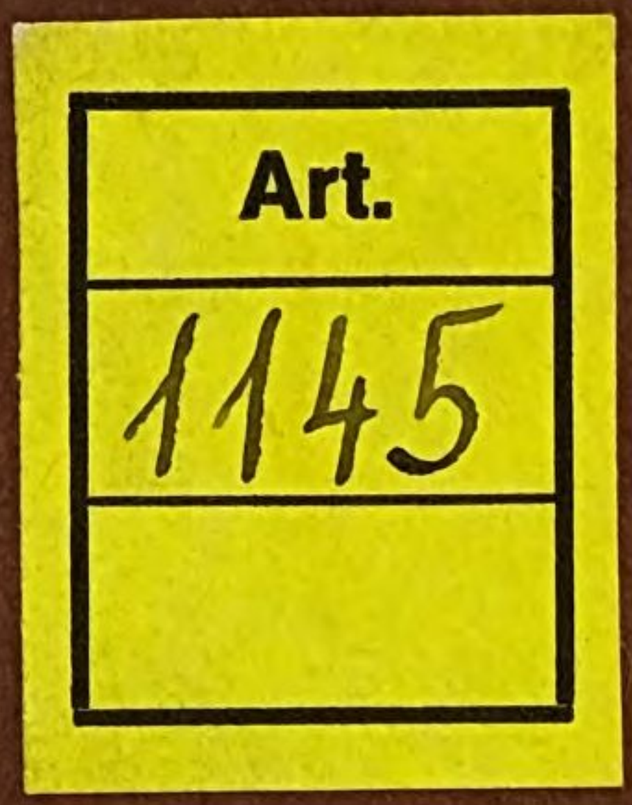
Art.
1145

Art. 1145

Art. 1145

KATALOG

DES

WIERTZ-MUSEUMS

MIT

BESCHREIBUNGEN DER BILDER

ENTNOMMEN AUS DEUTSCHEN ZEITSCHRIFTEN UND ZEITUNGEN

MIT EINER

BIOGRAPHISCHEN NOTIZ

« UNSERER ZEIT » und der « KŒLNISCHEN ZEITUNG » entlehnt

Preis : Ein halber Frank

32 B.

BRÜSSEL
P. WEISSENBRUCH, BUCHDRUCKER DES KÖNIGS
45, STEMPELSTRASSE, 45

1884

Bayerische Staatsbibliothek München

Art. 1145

KATALOG

DES

WIERTZ-MUSEUMS

KATALOG

DES

WIERTZ-MUSEUMS

MIT

BESCHREIBUNGEN DER BILDER

, ENTNOMMEN AUS DEUTSCHEN ZEITSCHRIFTEN UND ZEITUNGEN

MIT EINER

BIOGRAPHISCHEN NOTIZ

« UNSERER ZEIT » und der « KŒLNISCHEN ZEITUNG » entlehnt

Preis : Ein halber Frank

BRÜSSEL
P. WEISSENBRUCH, BUCHDRUCKER DES KÖNIGS
45, STEMPELSTRASSE, 45

1884

Vb 44/1184

A.A. 1145.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Anton Joseph Wiertz wurde den 22 Februar 1806 zu Dinant (an der Maas) geboren. Sein Vater, Ludwig Franz, zu Rocroi im Jahre 1782 geboren, trat 1799 als Ersatzmann in das 11te Regiment der reitenden Jäger, musste zwei Jahre darauf das Invalidenhaus zu Löwen, mit definitivem Urlaub, beziehen, verliess letzteres 1803 und verheirathete sich am 7 November 1804 mit Katharina Disière, Tagelöhnerin aus Leffe (bei Dinant), geboren 1768. Zur Zeit der Geburt seines Sohnes war er Schneider in Dinant. Nach verschiedenen Versuchen, in Dinant, Köln, Vonêche, sich eine bessere Existenz zu verschaffen, entschloss er sich 1814, in die holländische Gensdarmerie einzutreten und rückte den 4 Juni 1816 zum Corporal auf. Er besass ein grosses, schlichtes und männliches Herz, und sein Wunsch war, seinem Sohne eine der seinigen überlegene Bildung und einen allen Wechselfällen des Lebens gewachsenen Charakter beizubringen. Das Spielzeug, das er dem Knaben gab, bestand in Büchern, Bleistiften und einer Flöte, denn er sollte zu gleicher Zeit sich auf Musik, Zeichnen, Lesen, Schreiben und Rechnen verlegen. In diesem Kampfe des Willens mit den Mitteln wäre die Mutter bald unterlegen, aber der Vater hielt aus : sein Kind sollte ein Mann und der Mann mit hohem Charakter und reichen Kenntnissen begabt werden.

Das Kind zeigte besondere Anlagen für die plastischen Künste; es zeichnete, schnitzelte und fand Freude am Holzstich, und noch finden sich in seinem Nachlass einige gestochene Hölzer aus jener Knabenperiode. Einst hatte Anton einen Frosch so täuschend natürlich geschnitzelt und gemalt, dass, als der Hauptmann seines Vaters ins Zimmer trat, er vor dem Thiere erschrak. Die Mutter beruhigte ihn: es sei ein von ihrem Knaben geschnitztes Spielzeug. Die Kunde von dieser kleinen Begebenheit verbreitete sich und verschaffte dem jungen Wiertz einen Gönner. Im April 1819 wird der Knabe in das Haus des Herrn Maibe, Mitglied der Generaalstaaten, der in Dinant lebte, aufgenommen, besucht die Volksschule und erhält Unterricht im Zeichnen und in der Musik. Im Jahre 1820 führt ihn sein Beschützer nach Antwerpen als Schüler der dortigen Akademie, die damals unter der Leitung von Herreyns und Mathes van Brée stand, und auf welcher er ein Stipendium von 140, später von 240 und 300 Fl. genoss.

In den ersten Jahren seines Studiums zeigte sich der Einfluss des Vaters in besonders förderlicher Weise. Die Lehren, die er dem Sohne einprägte, waren die eines Stoikers: Arbeit als die Grundbedingung des Erfolgs, Ordnung, Selbstbeherrschung, Beseitigung alles dessen, was zur Erreichung des edelsten Ziels, Berühmtheit, hinderlich ist. Beim Herannahen der Jahresconcurse warnt er den Sohn, sich nicht entmuthigen zu lassen, wenn ihm der erste Preis entgehen sollte: das Ziel sei höher. Er solle die Ferien lieber im Interesse seiner Studien verwenden, als Vater und Mutter mit seinem Besuch beglücken. Nur immer das hohe Ziel der Ehre und des

Glücks vor Augen ! Erst 14 Jahre zählt der Knabe und schon behandelt ihn der Vater wie einen gereiften Mann.

« Diene der künftigen Jugend als Vorbild », schreibt er ihm 1821, « und es heisse einst im Munde der jungen Leute : Ich will mich aufschwingen zum Ruhm wie der grosse Wiertz, der mit 14 Jahren schon die Augen auf sich lenkte. » — « Ich gestehe es dir offen », so schliesst ein langer Brief, « dein guter Sinn, dein gesunder Charakter und dein Streben nach dem Guten verleiten mich zum Wahne, du seiest 30, nicht 14 Jahre alt. So kommt es, dass ich dich nicht nur als meinen Sohn betrachte, sondern auch als meinen Freund. »

In der That, vom 20 September 1820 an beginnen alle Briefe des Vaters mit den rührenden Worten : « Theuerster Sohn und Freund. »

In dieser Weise arbeitete der wackere Gensdarm, der selbst nicht orthographisch schreiben konnte, an der geistigen Bildung seines Sohnes. Dieser war übrigens ganz für die väterliche Lehrweise geschaffen. Auf die Frage des Vaters, ob es ihm in Antwerpen gefalle, antwortet er : « Wer für den Ruhm arbeitet, der kümmert sich nicht darum, wo er ist, und läge er im Gefängniss. » Derselbe Brief (1821) schliesst : « Gruss und Kuss an Ihr Pferd ! »

Ein andermal schreibt Wiertz mit Bezug auf die Schüler, die sich durch den Anblick der grossen Meister zurückschrecken lassen : « Sie bilden sich ein, es seien unerreichbare Götter, statt Helden, die man noch übertreffen kann » (4 Mai 1821). Der fünfzehnjährige Schüler scheut nicht vor dem hohen Namen eines Rubens zurück und meint, dass auch dieser Meister sich übertreffen liesse.

Im Jahre 1822 stirbt ihm sein bester Freund, der

Vater, und kurz darauf auch sein Beschützer. Von nun an sucht er seine Kraft in sich selbst, seinen Führer in seiner Vernunft, wie er sich selbst gegen die Mutter ausdrückt. Er arbeitete Tag und Nacht, und führte dabei ein geregeltes und enthaltsames Leben.

Schon 1826 finden ihn seine Lehrer fähig, sich um den grossen *prix de Rome* zu bewerben, der dem Sieger eine fünfjährige Reisepension einträgt; aber er will noch warten und überlegt und skizzirt einstweilen seine später grossartigen Compositionen. Zwei Jahre darauf kommt er der Erlangung des Preises ganz nahe, obgleich dieser erst 1832 errungen wird. « Endlich », ruft er aus, « fällt das Gewicht der Armuth und kann ich mich der glühenden Inspiration, die mich beseelt, hingeben und meine Gedanken offenbar machen. (Brief vom 22 September 1832.)

Einen andern Genuss konnte er nun seinem Herzen bereiten : die Opfer und Sorgfalt der Eltern, wie er sich längst danach sehnte, endlich der überlebenden Mutter vergüten. « Sie soll sich an nichts mehr Abbruch thun. sich keine Freuden versagen; er halte das Glück beim Schopf und werde es nicht fahren lassen. » (1834.)

Er war am 28 Mai 1834 in Rom angelangt und wurde am 9. Juni in die damals unter Horace Vernet's Leitung stehende Académie de France aufgenommen. Erst nachdem er mehrere Monate auf die Besichtigung der Museen verwendet, macht er sich an die Ausführung einer grössern Arbeit. Mehrere Projecte hatte er bereits in Antwerpen skizzirt; eine dieser Skizzen, Die Empörung der Hölle, hatte schon 1831 einen belgischen Dichter zu einigen schwunghaften Strophen begeistert. Wie aber hätte er auf der Akademie bei einer Jahrespension von 300 Fl.,

oder bei einem Honorarpreis von 70 Frs. für die Porträts, wie er ihn in Paris vor seinem Abgang nach Rom erhalten hatte, an ein Werk die Hand anlegen können, wozu die Leinwand allein 45 römische Scudi erforderte? Vor der Hand erlaubte ihm sein Reisestipendium, ein Atelier zu miethen, eine Leinwand zu kaufen, und er wählte zum Thema den Kampf der Griechen und Trojaner um den Leichnam des Patroklos.

Gross war in Rom der Erfolg des Patroklos : Camuccini fühlt sich ergriffen, Thorwaldsen und Minardi behaupten, seit Rubens sei nichts Gewaltigeres aufzuweisen, und die Akademie des heiligon Lukas, zum Beweis ihrer hohen Anerkennung, überreichte dem jungen Maler das Diplom eines Mitgliedes.

Diesem aber war es vorzüglich um die Aufnahme seines Bildes im Vaterlande zu thun, denn « er erkläre damit allen belgischen Malern den Krieg », und in Frankreich auszustellen, « wo es Leute giebt, welche noch Michel Angelo und Raphael zu würdigen wissen » und « wo man für die Jahrhunderte malen könne ».

Diese Aeusserung bedarf einer Erklärung. David, der als Verbannter in Brüssel Aufnahme gefunden hatte und dessen Asche noch dort ruht, hatte auf die vlämische Malerei einen wesentlichen Einfluss geübt. Die Reaction trat erst ein nach seinem Tode im Jahre 1825 und triumphirte, als 1830 auf der brüsseler Ausstellung, am Vorabend der Revolution, Wappers mit seinem Bürgermeister von Leyden auftrat, in welchem endlich die vaterländische Geschichte und die Farbe des Rubens wieder zu Ehren kamen. Bald jedoch gerieth diese Wiedergeburt auf die Irrwege der französischen romantischen Schule; die

Zeichnung wurde vernachlässigt, das Colorit übertrieben, und es bedurfte nur eines mittelalterlich-romantischen oder national-geschichtlichen Themas und einer wuchernden Farbengebung, um den Applaus des Publikums zu gewinnen. Die Ausstellung von 1833 bezeichnet ganz vorzüglich diese Phase der Verwirrung, gegen welches Ingres in Frankreich nur durch das andere Extrem anzukämpfen wusste. Wiertz war überzeugt von der Vortrefflichkeit der vlämischen Farben. Schon 1829 bei seinem ersten Aufenthalte in Paris fühlte er sich durch seine Besuche im Louvre mächtig angeregt; aber das « fade » Colorit der Sündfluth von Girodet widerstand ihm, und er beschloss, um so eifriger sich an Rafael zu bilden, ohne ihn jedoch « ganz für einen Gott » zu halten. Die David'sche Malerei hatte ihm folgendes Stichwort ausgepresst : « O David, wie bist du doch so klein ! vermagst nicht zu malen ohne dein zahlreiches Gefolge von Puppen, Modellen, Statuen, Gewändern und Messingdräthen ! Rubens, den du wie einen Kleckser behandeltest, überflügelt dich mit wenigen Pinselstrichen. » (Brief an Van Brée.) Von Rom aus schrieb er an seinen Meister van Brée, dass er die Farbe nie vernachlässigen würde ; in der That war auch sein erstes grosses Bild in dem mächtigen Tone der venetianichen Schule gehalten.

Er hatte jedoch eine viel zu strenge Vorbildung erhalten, um nicht gegen die übermässige Fülle der Farbe anzukämpfen. Dies spricht sich lebhaft in seiner Correspondenz aus, und die Wahl eines homerischen Sujets, die Strenge der Zeichnung und des Stils, den er im Patroklos bekundet, galten ihm als eine energische Protestation gegen die « belgischen Vanloo ».

Die ersten Leistungen eines Laureaten der Akademie finden stets in Antwerpen die günstigste Aufnahme, und so wurde das Bild 1837 allerseits gepriesen, in beiden Sprachen von der Presse begrüsst als « dichterisch erdacht und meisterhaft gemalt » (« Précurseur d'Anvers). « Wer vermag es, die Zukunft eines mit solchen Erstlingen auftretenden Künstlers vorher zu verkünden! » ruft ein Kritiker des « Courrier Belge ».

Die brüsseler Ausstellung von 1839 bestätigt diesen Erfolg. Mit Ausnahme einiger Missgestimmten herrscht nur Eine Stimme über den ausserordentlichen Werth dieser Schöpfung, dieser « echt homerischen » Malerei, wie der « Moniteur » in einem sehr lehrreichen Artikel darüber sich ausdrückte. « Neiget das Haupt, ihr Beschauer, hier grüsst Homeros », ruft ein Dichter.

Der Künstler hatte vordem sein riesenhaftes Gemälde nach Paris gesendet, aber ein unangenehmer Zwischenfall dessen Ausstellung im pariser Salon von 1838 verhindert, und um diese Widerwärtigkeit wieder gut zu machen, hatte er auf die nächstjährige Ausstellung (1839) ausser dem Patroklos noch das inzwischen fertig gewordene Triptychon : Christus im Grabe, Eva und Satan, geschickt. Paris aber täuschte die Erwartung des Belgiers.

Die Kritik blieb weder stumm über das Product des Unbekannten, noch misskannte sie dessen entschiedenes Talent ; aber seine Art und Weise stand mit den herkömmlichen Formen der französischen Malerei in allzu grellem Widerspruch, und das Bild war überdies in sehr ungünstigem Lichte ausgestellt. Die wohlwollendste Beurtheilung anerkannte eine scharf ausgeprägte, aber auf Abwege gerathene künstlerische Organisation, unleugbare, aber

irregeleitete Anlagen. Andere verschonten ihn weder mit ihrem Witz noch mit offener Verhöhnung. Das grosse Publikum indessen konnte ebenso wenig lächeln als sich wundern über ein Werk, das der Künstler selbst fast kaum mehr erkannte, so schlecht präsentirte es sich dem Beschauer ; das Lob, dessen es von einzelnen gewürdigt wurde, konnte die Verhöhnung der einen und die Indifferenz der andern nicht aufwiegen. Wiertz hatte sich durchaus getäuscht, indem er Paris nach dem, was er in der französischen Akademie zu Rom gesehen, und nach dem Erfolg des Herrn Ingres beurtheilte, und sich dadurch zu dem Gedanken verleiten liess, in einem Lande sich einzubürgern, wo er einen Schauplatz für ernste Discussion, wichtige Unternehmungen und dauernden Ruhm zu finden hoffte. Er fiel durch sammt seiner Kunst, stiess auf eine leichtfertige, unwissende Kritik, auf eine seinen Begriffen stracks zuwiderlaufende Mode, mit einem Wort, auf eine schlechtweg spiessbürgerliche Kunstrichtung. Die Niederlage, die er erlitten, ging ihm tief zu Herzen ; seine Enttäuschung erzeugte sofort den Entschluss, dem er bis ans Ende seiner Tage treu blieb : er verzichtete auf Frankreich und rief der Stadt Paris in seiner letzten Schrift folgendes *delenda Carthago* zu : « Ein Herd der Corruption, welcher die erhabene Kunst zur feilen Waare entwürdigt, ist ein fressender Krebsschaden im Schosse der Menschheit : verfluchter Ort! Wäre er meine Heimat, mein Wohnsitz, dennoch würde ich der ganzen Erde zurufen : Lasset euch nicht zum Abgrund hinziehen, oder vielmehr rennt hin mit flammensprühenden Fackeln bewaffnet, um damit die fressende Wunde auszubrennen! » (*Caractères constitutifs de la peinture flamande.*

Mémoire couronné par l'Académie de Belgique en 1863.)

Der in Brüssel einige Monate später gewonnene Beifall und die Beschönigung des Misslingens in Paris durch den Umstand einer nachtheiligen Aufstellung des Bildes waren für den Künstler kein befriedigender Ersatz, aber er liess sich doch auch nicht durch die bittere Erfahrung in seinem vorgezeichneten Entwickelungsgange aufhalten : er hatte dem Feinde ins Antlitz geschaut und war bereit, den Kampf, den sein Vaterland nicht anzunehmen geneigt war, selbst mit kräftiger Offensive durchzuführen.

Er hat die grosse Malerei im Verrufe gesehen und vom Markt ausgeschlossen : er wird nun ihr Kämpe und fordert für die Kunst das Recht zum heroischen Genre ; er erklärt sich als entschlossenen Rivalen des Rubens und tritt mit dem Antrag hervor, dass künftig in den Ausstellungssälen die Werke der grössten Meister zur Vergleichung neben die modernen Erzeugnisse gestellt würden. Sofort schreitet er zur Ausfüllung einer Leinwand von bisher ungesehenen Verhältnissen, um darauf mit einer des Michel Angelo würdigen Kühnheit ganze Menschenmassen hinzuwerfen.

Er hatte ferner die Herrschaft des Handwerks über die reine Kunst an sich erfahren müssen ; das flösst ihm den wahrhaft heroischen Entschluss ein, arm zu bleiben, keins seiner Gemälde je zum Kauf auszubieten, nur fürs Vaterland und für den Ruhm zu arbeiten, und dieses Gelübde hat er sein ganzes Leben bewahrt. Gleichzeitig opfert er sowohl sein eigenes materielles Wohlsein als den Herzenswunsch, seiner alten Mutter sorgenfreie Tage zu verschaffen, und verzichtet dabei auf die Genugthuung, seine Werke über die Museen und Sammlungen beider Welt-

theile verbreitet zu sehen, und auf die beglückende Aussicht sich einen eigenen Familienherd zu gründen. Der Künstler verfolgt das Heroische in der Kunst; auch als Mensch kannte er, um sich durch die Mühsale des Lebens hindurchzuarbeiten, nur das Mittel heroischer Entsagung.

Eine andere Erfahrung hatte er machen müssen : die Kritik ist leichtfertig und kennt keine Regel. Da greift er zur Feder und stellt die Behauptung auf, die Kritik sei unmöglich und tappe im Finstern, solange die Wissenschaft der Kunst nicht ausgebildet sei ; diese Wissenschaft allein, gegründet auf sorgsame Erforschung aller Erscheinungen und Erfindungen des schaffenden Genius, sei berufen, der Kunst die Gesetze vorzuschreiben. Sofort stellt er sich die doppelte Aufgabe des Unterrichts und der Satire. Bei Anlass der zweihundertjährigen Geburtsfeier des grossen Rubens war 1848 in Antwerpen eine Preisbewerbung ausgeschrieben für das Lob des berühmten Flamänders ; Wiertz, sein Rival, erhält den Preis. Nie war Rubens mit tieferer Sachkenntniss gerühmt, mit richtigerem Verständniss seiner Kunstmethode behandelt worden als in jener antwerpener Preisschrift, in der sich der Meister in der Farbe auch als Meister im literarischen Stil bewährte.

Fünfundzwanzig Jahre später schrieb die Belgische Akademie einen Preis aus für die beste Abhandlung über die « wesentlichen Merkmale der vlämischen Malerei ». Unser Maler, zur Reife des Alters und der künstlerischen Entwickelung gelangt, trägt kein Bedenken, sich dem Urtheil eines jener Kunstrichterstühle zu unterwerfen, deren Competenz er so oftmals bestritten hatte. Mit voll-

kommener Unabhängigkeit von aller persönlichen Rücksicht wagt er es, den Malern des Mittelalters wie den Künstlern der modernen Schule den echt vlämischen Charakter streitig zu machen. Seine Schrift erhielt abermals den Preis und wird noch lange für die gediegenste über diesen Gegenstand gelten.

Diese ernsten Schriften sind nicht die einzige Waffe, womit Wiertz gegen die herrschenden Vorurtheile zu Felde zog. Von 1839 ab schleudert er eine ganze Reihe von Pamphleten und Satiren gegen den Zeitgeschmack in die ihn zunächst berührenden Kreise. Die Ausstellungsjury erkennt ihm eine Medaille zu ; er antwortet mit einer illustrirten Spottepistel. Er selbst schreibt einen Concurs aus und verspricht demjenigen seinen Patroklos, welcher den « verderblichen Einfluss der Kritik auf die Kunst » am schlagendsten nachweisen würde. In seinem Lobe des Rubens hatte er die französische Kunst eine Kokette (*petite-maîtresse*) genannt. Ein Journalist hat das Stichwort aufgegriffen und muss dafür alle möglichen Foppereien des launigen Künstlers aushalten. Einmal lässt sich Wiertz einfallen, auch die Ausstellung des Louvre mit zwei Bildern zu beschicken, von denen das eine, von Rubens gemalt, nicht weniger zurückgewiesen wird wie das andere, welches die Unterschrift *Le railleur* führte. Der Triumph des Belgiers war vollkommen. Nach der Eröffnung der brüsseler Triennalausstellung von 1842 beginnt er eine Reihe von Salonkritiken, die sich bis zum Jahre 1851 hinziehen : er geisselt darin sowohl die Regellosigkeit der Behandlung als die Anarchie des Geschmacks, legt seine Grundsätze dar, beurtheilt die ausgestellten Werke und schliesst immer damit, dass er die Journalisten mit

sich selbst in Widerspruch bringt und nachweist, wie sie über dasselbe Erzeugniss bald weiss bald schwarz urtheilen. Sein Motto ist das Wort des Sganarelle : « Der eine sagt Nein, der andere Ja, ich aber sage Ja und Nein. » Bald carikirt er einen seiner Gegner unter dem Titel *Don qui blague*, bald stellt er als Muster des vollendeten Stils eine Rübe *au patientiotype* gemalt aus. Hier schleudert er « philosophische Witze », ironische Gesuche an die pariser Jury gerichtet ; dort wirft er Kunstfragen auf und ladet die Meister der Kritik zur Erörterung derselben ein. Da erlaubt er sich denn zuweilen bittere Scherze, wie die folgende Zeitungsannonce : « Herr Wiertz sucht einen Bedienten, der sich aufs Malen mittelalterlicher Nebendinge versteht und zu sonstigen Nachsuchungsarbeiten und Verrichtungen geschickt ist. » Sogar seine eigenen Gemälde versieht er mit satirischen Ueberschriften. Die Nacktheit des Leichnams auf dem Patroklosbilde hatte Anstoss gefunden und die Commission dringt auf eine Gewandung, die das Anstössige verhülle ; da klebt er ein Papier darauf, welches ein Rebenblatt darstellte, dessen sämmtliche Rippen von dem Wort *nigauds* gebildet waren.

Der sonst so strenge, ernster und gewissenhafter Forschung ergebene, nur auf den Erfolg seines Strebens sinnende Mann, der sich alle möglichen Entbehrungen auferlegte, um elf Meter hohe Bilder malen zu können, wollte sich nicht des Vergnügens berauben, das er in den Aussprühen seiner boshaften Laune fand : er schien die Kritik in der Absicht gegen sich aufbringen zu wollen, dass das Lob, welches er ihr doch einmal abnöthigen wird, als ein um so Gültigeres erscheine ; der Schriftsteller reizt

mit Behagen den Stier, den der Künstler zu bändigen hofft.

Diese Ausfälle seiner schneidenden Satire sind indessen nur Erholungen für den muthvollen Ringer. Denn diese erste Periode seines Wirkens ist fruchtbar an gehaltvollen Werken. Neben der erwähnten Lobrede auf Rubens entstanden in ihr folgende Gemälde : Die Empörung der Hölle, Der Märtyrertod des heiligen Dionysius und Ein neuer Patroklos, drei riesenhafte Compositionen, ferner : Die Erziehung der heiligen Jungfrau, Ein Mädchen an der Toilette, Die Erwartung, Die schöne Rosine, Esmeralda, Quasimodo, Das goldene Zeitalter, Die vier Lebensalter, Der Satyr, u. s. w. Zwei Versuche als Bildhauer beurkunden die Biegsamkeit und Fruchtbarkeit seines Talents. Für den Lebensunterhalt malte er Hunderte von Porträts. Seine ersten Lorbeeren in Antwerpen hatten ihn in den Stand gesetzt, in Rom das geräumigste Atelier in Miethe zu nehmen und eine kolossale Leinwand für seinen ersten Patroklos beim Weber zu bestellen ; ins Vaterland zurückgekehrt, nährt er sich durch Porträtmalerei, und acht Jahre lang sucht er nach einem Lokal für die Ausführung seiner Entwürfe. Aber die Schwierigkeiten seiner Lage halten ihn nicht zurück, seiner Zeit Trotz zu bieten. Er verspricht einer Kirche in Tilborgh (Nordbrabant) ein grosses Gemälde zum Geschenk, wofern der Dekan die Kosten der Leinwand bestreiten wolle, und so kam Der Tod des heiligen Dionysius zu Stande. Eine Summe wird ihm aus der Staatskasse für eine noch grössere Leinwand bewilligt, aber es fehlt noch der Saal, um sie darin auszubreiten. Er ist anfangs genöthigt, sie stückweise zu bemalen, ohne Ueberblick über das Ganze ; dann unter-

handelt er zwei Jahre lang um die Benutzung einer alten lütticher Kirche, die sonst für Jahrmarktskrämer verwendet wurde, bis er gegen Abtretung des Bildes das Recht erkaufte, es darin zu malen : unter solchen Umständen entstand Die Empörung der Hölle. Durch den mercantilen Impuls einer Privatgesellschaft erhob sich im Osten der Stadt Brüssel ein prächtiges Stadtviertel, das Quartier Leopold genannt ; eine Kirche hatten die Speculanten bereits in der Mitte desselben erbaut ; Wiertz, der eben ein christliches Epos ausgedacht, erbietet sich, für den Hochaltar der neuen Kirche zum heiligen Joseph ein Bild von stattlichen Verhältnissen zu malen, wenn man ihm das hierzu nöthige und von ihm ausersehene Lokal verschaffen wolle. Der Antrag fand Anklang, aber des Preises wegen musste der Maler sich schliesslich mit einer verlassenen alten Eisenwerkstätte begnügen. Hier schuf er zwei Werke, das eine, Die Flucht nach Aegypten, für jene Kirche (« der Platz sei gar zu schön », schrieb er einem Freunde), das andere für sich selbst, Der Triumpf Christi, sein Meisterstück.

Diese erste Periode des Kampfes, in welcher das standhafte Verfolgen eines hohen Ziels sich zuweilen kundgiebt im kleinen Kriege boshafter Satire, wird durch einen leicht nachweisbaren Fortschritt bezeichnet. Das erste Ideal des Kindes war die Wahrheit. Kaum in Antwerpen angekommen, besichtigt er die Rubens'sche Kreuzabnahme in der Kathedrale und schreibt seinem Vater : « Ich stellte mir vor, man würde die Natur vom Gemälde nicht unterscheiden können ; ich sehe aber, dass es eben nur auf Leinwand aufgetragene Farben seien. Immerhin steckt etwas Göttliches darin » (1821). Das erste Machwerk, das aus

der akademischen Zeit noch aufbewahrt wird, ist ein sogenanntes Trugbild (*trompe-l'œil*) : in einer Nische finden sich beisammen eine Flasche, ein Schädel und eine Anzahl Bücher ; manche seiner besten Mitschüler waren, wie er der Mutter meldet (1824), versucht, nach der Flasche und den Büchern zu greifen. Aber schon damals dachte er darüber nach, worin denn eigentlich das Göttliche bestehe, das jenen Producten innewohne, die keine Trugbilder sind, und da übt er sich eifrig in der Kunst der Composition und sucht « seinem Geist durch gute Bücher Nahrung zu geben » (1823). In der That, der Gedanke, die Erfindung, die schaffende Phantasie ist es, worin er sich auszeichnet, und der Berichterstatter des grossen 1828er Concurses erkennt ihm « in der Composition und dem Ausdruck » ein weit über das seines gekrönten Mitbewerbers hinausragendes Talent zu. Ein anderes Gemälde aus denselben Studentenjahren stellt den Maler in seiner Werkstätte dar, wie er sich anschickt, nach einem Modell zu malen : ein Mädchen entblösst die Brust mit koketti-render Verschämtheit, während der Künstler in ernstes Nachdenken über seine Arbeit versunken ist. Diese kleine, wohldurchdachte und fein ausgeführte Leinwand erinnert noch an die David'sche Methode, aber die Arbeit, die ihn 1831 den *prix de Rome* gewinnen machte, trägt bereits den echten vlämischen Stempel. Der Aufenthalt in Rom bewirkte eine weitere Veränderung im Colorit des jungen Laureaten ; er hatte bemerkt, wie sehr Rubens die venetianischen Meister ergründet hatte, und « er will es ihm nachthun ». Diese Richtung tritt in seinem ersten Patroklos deutlich zu Tage, der durchaus im gebräunten, warmen Grundton jener Schule gehalten ist. Das Triptychon von

1838 trägt noch denselben Charakter; wenn auch der tiefsinnige, ernste Ton des Christus am Grabe mehr nach Deutschland als nach Italien hinweist, die Menschenmutter Eva mehr dem Gefühl van Eyck's als dem des Rafael entspricht und Satan ganz dem Künstler eigenthümlich ist, der ihn in der wilden Schönheit des Stolzes und der Jugendfülle dargestellt und durch diese kräftige Auffassung seinen gereiften Kunstsinn bewährt hat, so ist doch die Farbe auf allen drei Blättern noch venetianisch, und alle Kritiker stellen den Maler in die italienische Schule. Es ist aber das Triptychon der letzte Reflex seines damaligen Strebens. Die begeisterste Kritik hatte am Patroklos das venetianische Colorit gepriesen; doch Wiertz lässt sich durch das Lob nicht beirren; er schafft einen neuen Patroklos und giebt ihm, anderer Abänderungen nicht zu gedenken, die freiere, mannichfaltigere Färbung der vlämischen Schule. Seine kleineren Bilder geben denselben Umschlag zu erkennen und die grössern bezeichnen seinen Triumph als vlämischer Colorist. Die Empörung der Hölle erinnert zwar an Michel Angelo durch die Kühnheit des Gedankens, die Erhabenheit des Themas und die Kraft des Stils, aber diese Eigenschaften sind ja auch die des Rubens, und diesen strebt unser Künstler zu erreichen in der Behandlung des Helldunkels, in der epischen Einheit der Scenirung, in der mächtigen Wirkung jener Hauptgruppe menschlicher Körper, die sich winden im entsetzlichen Sturze, in der Mannichfaltigkeit, dem Glanz, der Lebhaftigkeit der Farbe.

Die Rubens'sche Art suchte Wiertz vorzüglich festzuhalten und zu entwickeln. Es giebt sich dies deutlich in den zahlreichen Skizzen zu seinen grossen Compositionen

zu erkennen, und diese Vorstudien mit Stift, Kohle und Pinsel lassen uns das allmähliche Werden derselben wahrnehmen. Alles Beiwerk wirft er bei Seite, sobald es nicht die harmonische Durchdringung von Gedanken und Form begünstigt, auf die er es vor allem abgesehen; seine Details dürfen nur dem Ausdruck der Wahrheit, der Erhöhung der Empfindung dienen. Er verschiebt die Ausführung, bis er den vollen malerischen Effect, den passenden Ton und die nöthige Einheit in Farbe und Helldunkel erreicht zu haben glaubt. Er strebt nach Einheit und Fülle ohne Steifheit noch Uebermass, wofern nur die charakteristischen Ideen nicht mangelhaft bleiben. Die erste Skizze des Patroklos ist in David'schem Stil gehalten; die erste Ausführung hat venetianisches Gepräge: beide Charaktere weichen zuletzt dem vlämischen Colorit. Der ersten Skizze fehlt es noch an Bewegung; auf den spätern bewirkt er dieselbe, indem er über den Kämpfenden kleine fackelschwingende Genien in Flaxman'scher Weise schweben lässt; andere freilich übertreiben die Hitze des Kampfes. Nach allen diesen Versuchen lässt er es am Ende bei einer einzigen Gruppe, einer einfachen Episode bewenden. Nach der Ausführung selbst, und nachdem er diese durch den Steindruck, bei dem er noch manches verbesserte, veröffentlicht hatte, findet er noch Anlass, sein Werk zu vervollkommnen. Er ändert die Haltung einer der Hauptfiguren; Menelaos fasst den Leichnam mit dem linken Arm, was ihm die Harmonie der Linien zu stören schien; er lässt ihn dies jetzt mit dem rechten Arm thun. Indem er so stets seine Aufgabe richtiger erfasste, geschah es, dass seine erste Composition, einst in Rom und in Antwerpen so bewundert, später nicht nur deshalb vom

Künstler verleugnet wurde, weil sie verkauft, beschädigt und von einer fremden Hand retouchirt worden war, son dern hauptsächlich, weil ihr die vlämische Farbe abging und er sie jetzt neu und besser gestaltet hatte.

Die vorhandenen Skizzen zum Triumph Christi zeugen gleichfalls von dem Fleiss, mit welchem Wiertz die Vorstudien zu seinen Arbeiten betrieb. Er hatte anfänglich einen mehr hohen als breiten Rahmen gezogen, merkte aber bald, dass die Flucht der Dämonen einen grösseren Raum in die Breite erfordert, und schreitet nicht eher zur Ausführung, als bis er alle zur Vervollständigung seines Gedankens mitwirkenden Episoden beisammen hat, vorzüglich den Engel, der im blitzschnellen Fluge die Hölle vor sich in die Flucht jagt.

Der Patroklos war im Grunde nur eine Schlachtepisode, Die Empörung der Hölle dagegen ein grosses malerisches Drama. Bereits hatten kleinere Bilder die philosophische Richtung des Malers angedeutet. Der Triumph Christi bekundet in demselben Sinne einen merklichen Fortschritt. Das Böse wird besiegt durch den Triumph des Geistes über die Materie. Ueber den stürzenden Engeln widersteht noch Lucifer mit unbändigem Trotz; die prächtige Farbengebung des bösen Engelfürsten, sein stolzer Blick, der dem Christ ins Antlitz zu schauen sich erkühnt, sein ganzes übermüthiges Wesen bilden einen scharfen Contrast mit der sanften Figur des Gekreuzigten, deren Glanz als die durch die Schatten des Todes hindurchschimmernde Hoheit des Geistes erscheint. Aber dieses letzte Leuchten des Gedankens und der Liebe blendet den Stolz und die Macht der Hölle, denn die Kraft Christi ist ja seine Demuth, seine Waffe die Duldung, seine Grösse sein Tod. Er

stirbt, und Satan unterliegt; die getreuen Engel blasen triumphirend in die Posaune oder dringen mit ihren Riesenlanzen in die Heerschaaren der Dämonen, während Michael wie ein Feuerstreif die Teufel mit mächtiger Geberde davonjagt. Wiertz liebte und verstand es, den Geist ohne Prunk und schmückende Zuthat in seiner natürlichen Schönheit darzustellen, im Gegensatz zu der leuchtenden Pracht der Materie. Auch Der Triumph Christi will diesen Contrast vor Augen führen. Das Werk fand den lautesten Beifall; überall wurde es begrüsst als eine « erhabene Idee, als ein Riesenepos ». Alle boshaften Witze und Angriffe, womit der Künstler sein Publikum gereizt und gefoppt hatte, alle seine Sonderbarkeiten, sein excentrisches Wesen wurden darüber vergessen; der Maler sah sein aufopferndes Streben, die grosse Malerei zu Ansehen zu bringen, auf einmal reichlich belohnt. « Den Hut herunter, meine Herren », sagt die « Revue de Belgique », « denn hier kommt ein Genie! »

Der glänzende Erfolg seines Meisterwerks verschafft endlich dem Künstler ein geräumiges Atelier und eröffnet seinen Arbeiten ein neues Stadium. Er hatte sich nicht gebeugt und doch das Feld behauptet; es lag ihm nunmehr ob zu beweisen, dass er den Kampf nicht des Kampfes wegen liebe, sondern durch eine unwiderstehliche Leidenschaft für die Kunst und durch mächtige Ueberzeugungen dazu getrieben worden; zu beweisen, wie er nicht zu denen gehöre, die sich mit dem Beifall begnügen und in aller Eile ihn ausnutzen, sondern dass sein Ziel höher sei als persönliche Genugthuung und dass ihm vor allem die Mission und der Fortschritt der Kunst am Herzen liege. « Dergleichen Werke », hatte ein französischer Kritiker,

Achill Jubinal, gesagt, « werden entweder mit einer Million bezahlt, oder sie finden gar keinen Käufer, sodass man dabei Hungers sterben kann. » Wiertz hätte seinen Triumph Christi nicht um eine Million verkauft; er schenkte ihn nebst sechs anderen grossen Bildern seinem Vaterlande. Ein Minister, Herr Rogier, fand sich glücklicherweise, der dem Wunsch des Künstlers entgegenkam und ihm eine Werkstätte baute, in welcher er das bereits Geschaffene bergen, neue Schöpfungen ausführen und allmählich ein vollständiges Museum herstellen konnte. Bereits beschäftigte ihn ein doppelter Fortschritt, der eine die Technik, der andere die Philosophie der Kunst betreffend.

Ein Uebelstand für die grosse Malerei liegt in dem Schillern der Oelfarbe und den Schwierigkeiten der Freske. Längst ging man damit um, die alte Frescomalerei durch ein zweckmässigeres Verfahren zu ersetzen. Wiertz, dem weder das Wasserglas noch die Enkaustik zusagte, wollte die Vortheile des Oels und des Fresco mit einander verbinden, indem er die Nachtheile des einen wie des andern vermied. Sein erster Gedanke ging dahin, die Mauer, als die Ursache der meisten Schwierigkeiten der Frescomalerei und der Gefahren, denen sie das Bild aussetzt, aufzugeben, und er suchte die Möglichkeit « matter » Malerei auf Leinwand zu erzielen. Es gelang ihm über alle Erwartung. Das Verfahren, dessen Vortheile er in einer 1859 erschienenen Broschüre darlegte und dessen Geheimniss erst in einer nachgelassenen Abhandlung enthüllt wurde (1), gestattet, auf Leinwand zu malen, dabei

(1) Peinture mate; procédé nouveau, par A. Wiertz (Brüssel 1867).

Lichter ohne Reflex hervorzubringen und den Farben die Weichheit des Pastells und zugleich dauernde Festigkeit zu verleihen. Somit hat Wiertz die Freske der Coloristen erfunden.

Mehrere Jahre (1848-1853) verflossen über diesen Versuchen; aber sie waren weder für den Erfinder noch für den Maler verloren. Nachdem sein Atelier (in Brüssel bekannt unter dem Namen Musée Wiertz) fertig dastand, machte er sich aufs neue an seine Empörung der Hölle, und alsbald verkünden zahlreiche Dramen des häuslichen oder Privatlebens, wie : Die übereilte Beerdigung, Der Selbstmord, Das verbrannte Kind, Die Romanleserin, Hunger, Irrsinn und Verbrechen, dass er an den Leiden seiner Zeit eine tiefe Herzenstheilnahme empfindet. Die moderne Kunst hat zwar vielfach die grossen Scenen der Geschichte neben den Gebilden der alten Götterlehre und die Blutzeugen der Freiheit neben denen der Religion behandelt; Wiertz aber wollte in das Treiben und Regen der Zeit in anderer Weise als auf dem Wege der Geschichte eingehen. Einmal im Besitz seines Ateliers und seiner technischen Erfindung, strebt er danach, mit den alten Meistern auch im Erfassen des Gedankens zu wetteifern; er will eine andere Welt, die seiner Epoche, darstellen, mit denselben Farben eine andere Sprache reden : das Wort des 19. Jahrhunderts, seine Themata sich eingeben lassen von dem Ideal seiner Zeit. Er bemüht sich, das zu thun, was die alten Meister gethan haben würden, wenn ihnen selbst entsprechende Vorwürfe zu Gebote gestanden hätten, wenn ihnen vergönnt gewesen wäre, sich begeistern zu lassen von einem Jahrhundert politischer Umwälzung und socialen Ringens, von einem Jahrhundert, das

Wunder geschaffen auf dem Gebiet des Gewerbfleisses und der Wissenschaft !

So wendet sich unser Maler ab von Homer, Dante und Milton ; er verlässt die Mythologie, die Religion und die Geschichte und schöpft seine Stoffe theils aus den dunkelsten Erscheinungen, aus den hässlichsten Krankheiten der Zeit, theils aus den edelsten Regungen, den höchsten Träumen des modernen Gedankens. Auf einen homerischen Kampf, bei dem zum ersten mal das neue Verfahren auf ein Gemälde von dieser Grösse angewendet wurde, folgt nun eine ganz neue Welt, schrecklich und heiter, grossartig und dramatisch : Die Gedanken und Gesichte eines Geköpften, ein Triptychon gegen die Todesstrafe, Die Waisenkinder und die anderen schon genannten Gemälde, in denen die Verirrungen und Wunden der Gegenwart geschildert werden. Andere, wie Der Löwe von Waterloo, Die Ohrfeige einer belgischen Dame, dienen dem patriotischen, gegen auswärtige Eroberungsgelüste gerichteten Gefühl zum Ausdruck ; andere : Die Bildung des 19. Jahrhunderts, Eine Scene aus der Hölle, vorzüglich das grosse Bild : Die letzte Kanone, führen die Schrecken des Kriegs zu Gemüthe ; bei andern, wie : Die Dinge der Gegenwart vor den Menschen der Zukunft, kehrt sich der Witz des Malers gegen die eingebildeten Grössen der modernen Welt, die er mit einer Schärfe und Feinheit verhöhnt hat, welche an Lilliput und Micromegas erinnert. Wieder andere feiern die Verbrüderung der Menschen : Die Parteien vor dem Richterstuhl Christi und Die Parteien im Sinne Christi, oder die Errungenschaften der Wissenschaft und die Gewalt des menschlichen Geistes, Die Macht des Menschen kennt keine Grenzen, oder predigen die Nichtigkeit

der menschlichen Grösse; Eine Secunde nach dem Tode und die Tröstungen der Unsterblichkeitslehre, Wiedersehen im Himmel. Erwähnen wir noch aus dieser zweiten Periode des Künstlers zwei kolossale Bilder : Polyphem und der Leuchtthurm von Golgatha, und endlich drei Marmorgruppen von grosser Kühnheit des Gedankens und kräftigen Formen, in denen dieselbe philosophische Richtung sich ausspricht, indem sie die grossen Epochen der Menschheit vorstellen : Die Geburt der Leidenschaften, Der Kampf, Der Triumph des Lichts.

Die eigentlich plastische Seite dieser Werke zeugt von erheblichem Fortschritt, besonders hinsichtlich des Colorits und der Vertheilung von Licht und Schatten. Der Patroklos lässt noch die akademischen Traditionen durchblicken, während Der Triumph Christi viel kräftiger in Farbe und Halbdunkel erscheint und dabei doch nüchtern und massvoll gehalten. Die neuen Erzeugnisse vollends bekunden ein zu voller Selbsständigkeit gereiftes Talent, das mit kecker Leichtigkeit sich über alle Schwierigkeiten hinwegsetzt. Anfangs schien Wiertz vorzüglich auf enge Verbindung von Farbe und Zeichnuug hinzuarbeiten ; nunmehr wird er immer reicher an Colorit und übt die Behandlung des Helldunkels gewandter als je. Im Triumph Christi wird der Gegensatz von Geist und Materie dargestellt; noch kühner tritt dieser Gegensatz in dem Bilde « Ein Grosser der Erde (Polyphem) » zur Erscheinung. Hier wird der Geist durch Odysseus vorgestellt; Polyphem, von kolossalen Dimensionen und kräftigster Fleischhaltung, ist im Begriff die fremden Ankömmlinge aufzufressen ; der König von Ithaka steht aufrecht da, die Hand ans Schwert gelegt, mit dem Blick nach dem Auge des

Ungethüms zielend und auf Widerstand bedacht. Um den Contrast zwischen Gestalt und Haltung der beiden Gegner zu erhöhen, hat der Maler hinter Odysseus ein grosses Feuer angebracht, dessen Widerschein das Bild des Cyklopen erleuchtet und den Helden in Halbdunkel hüllt; der letztere wird dadurch um so unscheinbarer, als der Riese, den er herausfordert, im vollen Glanz der körperlichen Kraft auftritt. In beiden Gemälden waltet derselbe Gegensatz, aber hier ist das Mittel ganz anderer Art, voller Kühnheit und würdig eines vollendeten Meisters.

Der Triumph Christi zerfiel in mehrere Episoden und der Nimbus des Blutzeugen verbreitet einen milden Schein. Der Leuchtthurm von Golgatha (eine Kreuzerhöhung) dagegen bildet ein grossartiges Ganze; mehrere Gruppen von Sklaven, von einem Centurio gepeitscht, werden gezwungen, das Kreuz, das sie retten soll, aufzupflanzen, während die Engel des Bösen, weitsichtiger als die Opfer des Despotismus, das Kreuz von sich stossen. Die Ausführung dieser neuen, ebenso tiefen als wahren Vorstellung wird, zur Wahrung ihres einheitlichen Charakters, durch eine meisterhafte Handhabung des Halbdunkels erreicht: es sendet das Haupt Christi, das eine Wolke verhüllt, kräftige Lichtströme auf die im Vordergrunde gruppirten Sklaven, wodurch das Ganze ein gewaltig erregendes Gepräge erhält.

Das Bild: Die Macht des Menschen kennt keine Grenze, ist auf eine verschiedene Wirkung berechnet. Der Gedanke ist heiter: eine Gruppe von Jünglingen und Jungfrauen, welche die Fesseln irdischer Gebundenheit abgeschüttelt, erhebt sich und streckt die Arme zu den Sternen empor; unten rechts steht eine sich verwundernde

Gruppe; in der Mitte hält ein Kind einen Stern, gleich einer goldenen Kugel, und schwebt in verkürzter Gestalt dahin. Eine sanfte Farbenabstufung entspricht der Weichheit nnd dem Schwunge des Gedankens; die Verkürzung ist kühn, aber ungezwungen. Trotz der technischen Schwierigkeit waltet über dem Ganzen eine hinreissende Anmuth, und die Einheit hat der Maler zu erzielen gewusst, ohne der dunkeln Schatten, der kupferigen Fleischhaltung und blendender Lichtstrahlen zu bedürfen. Niemals sind die Effecte des Halbdunkels mit grösserer Feinheit in Anwendung gebracht worden.

Wir gehen nun über zu einem andern der bekanntesten Bilder unseres Künstlers : Die letzte Kanone, ein vollständiges Epos. Auf weitem Schlachtfelde liegen massenhaft zusammengeworfen Leichname und abgehauene Gliedmassen, um welche hingelagerte Wittwen und Waisen ein Klagegeschrei erheben; über dieser fast grau gemalten Greuelscene erscheint der Genius der Civilisation, umgeben von den Genien des Friedens, Ackerbau, Wissenschaft, Poesie u. s. w.; um dem Gemetzel ein Ziel zu setzen, wirft er sich ins Gedränge, ergreift eine Kanone und zerbricht sie mit gewaltiger Hand. Während wilde Horden die Geister des Guten mit ihren Pfeilen bedrohen, erheben sich die Völker mit freudigem Muthe, die Barden der Zukunft lobsingen dem Frieden, ein Genius legt das Feuer an den Schlagbaum, der die Landesgrenze bezeichnet, und die Guillotine geht in Flammen auf. Am Himmel erscheinen Luftschiffe, himmlische Dampfwagen als die Verkündiger des errungenen Friedens, und aus des Aethers Tiefen bricht eine Hand hervor, die Aera der allgemeinen Verbrüderung zu segnen. Hier herrscht das

Gefühl vor und die Farbe spielt eine untergeordnete Rolle.

Denselben Gedanken versinnlicht eine Bildhauerarbeit, betitelt : Der Triumph des Lichts. Die Civilisation hat den Geist des Bösen zu Boden geworfen ; mit der einen Hand hält sie das ihm entwundene Schwert, nach dem er vergeblich den Arm ausstreckt ; mit der andern schwingt sie triumphirend die Fackel des Lichts, um die Welt zu erleuchten.

Die Behandlung zarterer Stoffe, wie die Reize des Weibes und die Empfindungen der Liebe, ist über diesen auf mächtige Erregung des Gemüths gerichteten Kunstgebilden nicht vernachlässigt worden : Die Rosenknospe, Die vertrauliche Mittheilung, Philosophischer als man glaubt, Die junge Hexe, Der Hinterhalt, mischen sich in die Reihe jener socialen Dramen mit ihren ernst phantastischen Zukunftsträumen und leuchten freundlich hervor mit der Grazie lieblicher Schönheit.

Der Künstler beschäftigte sich nebenbei eifrig mit der Aufsuchung eines passenden Verfahrens zur Vervielfältigung seiner Werke und hatte mit der Photographie zahlreiche Versuche gemacht ; er dachte auch daran, die Iliade zu illustriren, die ein Freund für ihn metrisch zu übersetzen begonnen hatte.

Nach Verlauf einiger Jahre wurde ihm sein geräumiges Atelier schon zu enge und er sinnt auf die Herstellung eines neuen grossartigen Museums, in welchem er die « Weltalter » zu malen gedenkt. Das Ende der Welt hatte er schon vor 20 Jahren und inzwischen eine vierte Marmorgruppe, Die menschliche Vollkommenheit, skizzirt ; er nahm sich vor, das Goldene Zeitalter in Angriff zu nehmen.

Ferner finden sich in seinem Nachlass die Zeichnungen zu einem Titan, der die Sonne herausfordert, und zu einem Rennen der Völker zum Lichte.

Um sich der Nothwendigkeit, « der Suppe wegen » Porträts zu malen, zu entziehen und sich ganz der Ausführung jener Entwürfe und der Herstellung jenes neuen Museums zu widmen, wozu das bisherige gewissermassen nur den Vorhof bilden sollte, ging er damit um, das von ihm erfundene Verfahren der matten Malerei der Oeffentlichkeit zu übergeben, und unterhandelte darüber mit der belgischen Regierung. Seine Forderung ging nicht über eine Leibrente von 3000 Frs. hinaus, und es ist zu bedauern, dass eine banale Schwierigkeit ihn daran verhindert hat, sein Geheimniss selbst bekannt zu machen und dadurch sich einige Erleichterung in seiner materiellen Lage zu verschaffen.

Mit der Feder war er, wie bereits oben schon berührt, auch in der zweiten Periode seines Wirkens nicht unthätig geblieben. Seine gekrönte Preisschrift : « Ueber die Merkmale der vlämischen Kunst », ist im Jahre 1863 geschrieben; sie ist das Gediegenste, was aus seiner Feder geflossen ist. Zwei andere Abhandlungen verfasste er über das von ihm erfundene Verfahren, und der Polemik, dem flüchtigen Pamphlet, hatte er auch nicht entsagt. Eine grössere Arbeit, mit der er sich lange herumtrug, war eine Abhandlung über das Schöne im Allgemeinen, in welcher er die Grundsätze der plastischen Schönheit bis auf die Bildung des menschlichen Auges zurückführen, alle grossen Malerschulen derselben eingehenden Untersuchung unterziehen, die er auf die Rubens'sche angewendet, die Gesetze der Composition, die Regeln der Zeichnung, des

Colorits und des Helldunkels darlegen und mit einigen Strichen die Zukunft der Kunst oder die Kunst der Zukunft charakterisiren wollte.

Die Ausführung dieser Projecte wurde indessen durch die Abnahme seiner Gesundheit gehindert. Was während seiner ersten Periode seine Thätigkeit hemmte, war seine Mittellosigkeit; die Fruchtbarkeit der zweiten störte ein physisches Leiden, welches er selbst als eine fortwährende Mattigkeit bezeichnet, und das er entweder durch die feuchte Luft des Ateliers oder durch das Handhaben der für seine Riesenbilder nothwendigen Leiter, oder endlich, wie er fast selbst mit Verzweiflung anzunehmen geneigt war, durch irgend einen Giftstoff, der ihm bei seinen chemischen Versuchen ins Blut gedrungen, sich zugezogen haben musste. Er war fast immer kräftig gewesen, mässig in allem, nur nicht in der Arbeit. Wegen seiner freiwilligen Armuth wurde er vom Publikum für einen Misanthropen gehalten, seine sonderbare namenlose Krankheit liess ihn nun auch noch als einen Hypochonder erscheinen. Sein Leiden war nicht gerade gefährlich, aber doch schmerzhaft, und was ihn am meisten betrübte, es hinderte ihn an der Arbeit, brachte seine Pläne ins Stocken, lähmte den schaffenden Genius. Zehn Jahre kämpfte er vergeblich gegen das Uebel; Aerzte und Curen der verschiedensten Art blieben ohne Wirkung.

Das Uebel beunruhigte seine Freunde nicht allzu sehr, denn es hatte ihm doch die Zeit gelassen, sein Museum auszufüllen. Es war sogar seit einigen Monaten gewichen und der Künstler ging ernstlicher als je damit um, eine noch geräumigere Werkstatt zu bauen, als mitten unter diesen Zukunftsträumen ein bösartiger Karfunkel ihn

plötzlich am 18. Juni 1865 im 60. Lebensjahre hinwegraffte.

Sein Tod fand im ganzen Lande die lebhafteste Theilnahme, denn es starb in ihm ein Mann von den seltensten Eigenschaften. Arm war er geboren, arm lebte er, arm starb er; aber er hatte erreicht, was er erstrebt; der Sohn des Gensdarmen hinterliess seinem Vaterlande ein ganzes Museum.

So hat Wiertz, ohne Beihülfe eines Leo X. oder eines Heinrich IV., seine Sixtinische Kapelle und seine Galerie Medicis bei sich selber bestellt und freudigen Muthes zu Stande gebracht. Während so viele Künstler, Gelehrte, Literaten unter dem Vorwande, ihren Genius zu pflegen, sich ein üppiges Leben dadurch sichern, dass sie sich den Händlern verpachten und dabei sich noch beklagen, nichts Grosses ausführen zu können, hat die ganze Existenz unsers Wiertz dem Staatsschatze nicht so viel gekostet, als jene Schlemmer in einem einzigen Jahre verzehren, und mit so schwachen Mitteln ist es ihm gelungen, sein ganzes Leben einem Cultus zu weihen und seinem Vaterlande ein Museum zu gründen.

(*Unsere Zeit*, 1. Juli 1867.)

Vor zwanzig Jahren machte ich seine Bekanntschaft bei meinem, der Kunst zu früh entrissenen Freunde, dem Bildhauer Prof. Geertz in Löwen. Wiertz stand in der vollsten Kraft des Mannesalters. Seine Erscheinung erinnerte an den Spanier, wie man dem spanischen Typus noch häufig in Brügge, Ypern, überhaupt in den Flandern begegnet. Das scharf geschnittene Gesicht, das lebendige,

stechende, schwarze Auge, das dichte, rabenschwarze Haar, den vollen Bart, den olivenfarbigen Teint; dachte man sich den sehnenkräftigen, wenn auch nicht muskelvollen jungen Mann, das Haar aufgeschürzt in der buntfarbigen Redecilla mit dem breitkämpigen Sombrero, der auf dem Rücken, an den Aermeln buntgestickten Jacke, der Almilla, der rothen Leibbinde, dem braunen Mantel, der Capa über der Schulter, so hatte man den vollendsten andalusischen Majo.

Man hatte ihn mir als einen Enthousiasten, einen Sonderling geschildert. Ich lernte in ihm einen jovialen Mann schätzen, der seinen eigenen Weg ging. Die Guitarre lebte in seiner Hand, er war liederreich, ein fruchtbarer Chansonnier, der mit beissendem Sarkasmus die Franzosen-Aefferei seiner Landsleute, besonders Brüssels, und die unverschämten Anmassungen der seit 1830 sich in der Tagespresse einnistenden Fransquillons geisselte.

Wiertz war Künstler der Kunst wegen, kannte kein höheres Bedürfniss als die Kunst, malte nur aus Bedürfniss, nicht ums Geld. Die Nothdurft des Lebens verschaffte ihm von Zeit zu Zeit ein Porträt, das er um einige zwanzig Franken, gewöhnlich in einem Tage, malte, und welches dem äusserst Genügsamen den Lebens-Unterhalt und auch das gab, was er zur Ausführung seiner riesenhaften Compositionen bedurfte.

Nach zwanzig Jahren begrüsste ich ihn wieder. Ausgeprägter waren seine Züge, sein kurzgeschornes Haar, noch immer dicht, sein ebenso gehaltener Bart zeigte schon einige Spuren weisser Haare. Die frühere Nachlässigkeit gab sich noch in seinem ganzen Anzuge kund; geistig war er aber noch ebenso frisch, wie damals, nur noch entschie-

dener, schärfer sein Urtheil und das Festhalten an seiner Ansicht. Ich erinnerte ihn an die beim heimgegangenen Geerts verlebten Tage. *Oh, c'est bien longtemps*, erwiderte er mit einem eigenen Ausdrucke der Wehmuth, und feucht wurde sein Blick. Diese zurückgehaltene Thräne ehrte sein Herz.

Noch immer lebt er treu seiner Kunst von dem Wenigen, was ihm seine Ausstellung einbringt. Gilt es aber, Noth zu lindern, dem Elende zu helfen, dann malt er, dann schafft er seine Ateliers in einen Concertsaal um; die ersten musikalischen Kräfte Brüssels machen sich auch stets eine Freude daraus, ihn bereitwilligst in solchen Zwecken zu unterstützen. Lebt er auch ein wahrer Kunst-Anachoret, so geniesst er doch die allgemeine Achtung, und Anerkennung hat sein Talent, man darf sagen : sein Genie, gefunden bei denen, die im Stande, es zu würdigen, wie absonderlich er auch in seinen Schöpfungen sein mag. Er ist nun einmal in seinem Künstlerwesen kein gewöhnlicher Mensch, eben weil er kein gewöhnlicher sein kann. Wenn er bei dem National-Preis-Schiessen der letzten September-Feste das Porträt des besten Schützen einer Schützen-Abtheilung, von ihm gemalt, als Preis aussetzte — da alle Welt zu den Preisen beisteuerte — so fand dies würdigende Anerkennung.

Steht Wiertz auch ganz abgesondert in seinem Wesen als Künstler, er wird ein Blatt in der Kunstgeschichte Belgiens finden, und die Zukunft den Künstler besser würdigen, als die voreingenommene Gegenwart.

Ernst Weyden.

(*Kölnische Zeitung*, 5 December 1860.)

ANTIKE SUJETS.

---

1. — Kampf um Patroklos' Leichnam.

1845. — Oelmalerei. Höhe 5m20 ; Breite 8m52.
(Ausstellung von Brüssel 1845.)

« Das berühmteste unter den Werken unseres Meisters. Die Anordnung ist etwa folgende : Den Mittelpunkt des Ganzen bildet der Leichnam des Patroklus, der, noch an der linken Seite seine tödtliche Wunde zeigend, von dem durch Meriones unterstützten Menelaos gehalten wird. Gegen den Letzteren kämpft vorn in den Reihen der Troer ein dunkelfarbiger Aethiopier, der den Leichnam nicht fahren lassen will und mit der ganzen Wuth eines Afrikaners seine Klauen in den Arm des Menelaos schlägt. Ein riesenhafter Troer ist im Begriff, ein Felsstück in die Gruppe zu schleudern ; da springt der ältere Ajax herzu und durchbohrt ihn mit seinem Wurfspiess, während der jüngere Ajax einen anderen Troer durchsticht. »

(H. A. Muller, *Die Dioscuren*, 11 December 1864.)

2. — Ein Kopf und ein Arm desselben Bildes.

Matte Malerei.

Der Künstler wollte seine von ihm erfundene matte Malerei mit der Oelmalerei vergleichen.

---

3. — Homerischer Kampf.

1853. — Matte Malerei. Höhe 6m10; Breite 8m90.

« Wild entbrannt ist der Kampf der homerischen Helden, gewaltig, wie der Dichter ihre Kämpfe schildert. In der Luft wehrt Venus ihre Gegnerinnen Juno und Minerva ab. Frauengestalten, wie sie Rubens zuweilen malte, eben so frisch in der lebendigen Carnation, eben so kolossal in den Formen, in ihrer üppigen Fülle nicht unschön, wenn auch nichts weniger als idealisirt. »

(*Kölnische Zeitung*, 1860.)

---

4. — Ein Grosser der Erde.

1860. — Matte Malerei. Höhe 9m18; Breite 6m80.

« *Un grand de la terre*. Wer ist denn diese irdische Grösse? Etwa ein König, ein Held, ein Eroberer? Nein, der bekannte Riese Polyphem aus der Odyssee (Buch IX.), eine im Vergleich mit den übrigen Wesen so kolossale Gestalt, wie wohl kein anderer Maler sie jemals geschaffen hat.

Odysseus hat mit seinen zwölf Gefährten, den Tapfersten, die er sich auserkor, die Höhle des Riesen betreten. Da kehrt dieser heim und stellt vor dem Eingang « den mächtigen Fels, den nicht 22 vierrädrige Wagen vom Boden hinweggewälzt hätten ». Er zündet ein Feuer an, in Folge dessen er die Eindringlinge erkennt und anredet. « Da brach uns Allen das Herz vor Entsetzen über das rauhe Gebrüll, und ihn selbst, das grässliche Scheusal. » Nur Odysseus erhebt gegen den Riesen, der ihn mit den Fingern zerdrücken könnte, sein Schwert, als Andeutung des Sieges, den die Schlauheit des göttlichen Dulders über die brutale Gewalt des Kolosses davontragen wird. Diese Gewalt ist hier durch die schlagendsten Motive veranschaulicht; daher auch der sinnvolle Titel « ein Grosser der Erde », der die Kleinen sonder Mühe erdrückt. »

(H. A. Müller, *Die Dioscuren*, 11 December 1864.)

---

5. — Die Schmiede des Vulcan.

1858. — Oelmalerei. Höhe 2m12; Breite 2m80.

« Mit einer meisterhaften Frische des Colorits ist die Gruppe « Vulcan und Venus » gemalt, einem Rubens gleich, der Gegensatz der Carnation behandelt. »

(*Kölnische Zeitung.*)

---

6. — Badende Frauen und Satyre.

1841. — Oelmalerei. Höhe 0m93; Breite 1m08.

Junge Frauen verschiedenster Schönheit zögern in's Wasser zum Bade zu steigen, aus dem auftauchend sie ein kraftvoller Satyr zu ihm herab zu kommen einladet. Von Amor hinter ihm angetrieben, hat er bereits die ihm zunächst stehende begehrlich an dem sie einhüllenden Gewande gefasst. Eine der Schönen, schon im Wasser, winkt den Anderen, ihrem Beispiel zu folgen. Ein alter Satyr spielt zu der lachenden Scene auf seiner Flöte.

---

*7. — Die goldene Zeit.

1842. — Skizze des fehlenden Bildes. Oelmalerei auf Papier.
Höhe 0m29; Breite 0m46.
(Ausstellung von Lüttich 1844. — Ausstellung von Gent 1844.)

BIBLISCHE SUJETS.

---

8. — Die Empörung der Hôlle gegen deu Himmel.

1842. — Oelmalerei. Höhe 11m53; Breite 7m93.
(Brüsseler Ausstellung.)

« Inhaltlich dem vorigen verwandt ist die in ihren Dimensionen kolossalste Leinwaud von etwa 1200 Quadratfuss, deren Titel, « Die Empörung der Hölle gegen den Himmel », schon darauf schliessen lässt, dass Wiertz sich hier in ein über die Phantasie der gewöhnlichen Menschen weit hinausliegendes Gebiet verirrt hat, das alle Kämpfe der himmelsürmenden Titanen hinter sich lässt. Ihren Lesern eine Beschreibung dieser Komposition zu geben, aus der sie sich ein kleiues Bild aller Einzelnheiten machen könnten, ist unmöglich. Die Geister der Hölle, die der Herr aus dem Himmel verstossen, machen die gewaltigsten Anstrengungen, um ihn wieder zu erobern ; sie thürmen Felsen auf Felsen, Berge auf Berge und rücken dem ihnen

verschlossenen Reiche der seligen Geister, aus dem ihnen eine himmlische Klarheit entgegenleuchtet, näher. Da ertönen die ehernen Posaunen nnd rufen den Erzengel Michael und seine Sthaaren zum Kampfe. Mit dem Blitzstrahl bewaffnet stürmen sie heran, machen den Vsrnichtungsàrieg der Hölle zu Schanden und stürzen alle Kräfte der Dämonen in den Schwefelpfuhl zurück. »

(H. A. Müller, *Die Dioscuren*, 27 November 1864.)

---

9. — Glückliche Zeiten.

1845. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 1m55; Breite 2m05.

Sujet entlehnt dem Bibelwort: Das Weib wird Vater und Mutter verlassen und dem Manne anhangen.

---

*10. — Dasselbe Sujet.

1837. — Oelmalerei. Höhe 1m09; Breite 1m75.

Bild aus der Jugendzeit des Künstlers, gemalt unter dem Einfluss italienischer Schule.

---

11. — Die Erziehung der Jungfrau.

1843. — Oelmalerei. Höhe 2m20; Breite 1m35.
(Ausstellung von Antwerpen 1843.)

Die kindliche Jungfrau entziffert aufmerksam die auf Marmortafeln gegrabene Schrift, die ein Engel ihr vorhält, Vater und Matter nehmen interessevolles Theil an der lieblschen Scene.

Winrtz schrieb unter dieses Bild, dass es gemalt, sei um an Seite des Ruben'schen Gemäldes gleichen Sujets im Antwerpner Museum placirt zu werden.

---

*12. — Der Schlaf des Christkindes.

185... — Pastell-Grau in Grau. Höhe 2m00; Breite 1m38.

Das Kind ist schlafend im Mutterschoosse dargestellt. Sie, die jungfräuliche Mutter, ist auch sanft entschlummert, währeud ein Engel, in Jünglingsgestallt über der friedlichen Gruppe schwebend auf goldener Harfe spielt.

---

*13. — Die Flucht nach Egypten.

1848. — Skizze des fehlenden Bildes. (Brüsseler Ausstellung 1848.)

Das Bild dieser Skizze ist das Altargemälde der Kirche St. Joseph, in der Leopoldsvorstadt in Brussel.

14. — Der Leuchtthurm von Golgotha.

1859. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 19m19; Breite 6m70.

« Den Hauptbestandtheil der ersten Gruppe bildet eine Trilogie von Bildern, deren Inhalt apokalyptisch ist oder wenigstens sein soll. Das erste derselben ist » Le Phare du Golgatha. »

Gemalt in der von Wiertz erfundenen Fresco äusserlich sehr gleichen Technik, die er in seiner darüber herausgegebenen Broschüre *Peinture mate* nennt. Es ist eine seiner wildesten, gewaltigsten Kompositionen, grossartig in den Linien, meisterhaft im Kolorit, voll Leben und Kraft im Ausdruck. An die Aufrichtung des Kreuzes, woran der Heiland bereits befestigt ist, knüpft sich der Kampf der Geister des Himmels gegen die Geister der Hölle. Satan widersetzt sich mit aller Macht dem Erlöfungswerke. Wir stehen auf Golgatha. Zwei römische Hauptleute, treiben scheltend und schlagend die Kriegsknechte zur Arbeit der Aufrichtung des Kreuzes an. Da kommen die Geister der Finsterniss hesbei und kämpfen gegen das Werk, das die Welt erlösen soll. Satan selbst steht in gebieterischer Stellung, die Arme über die Brust gekreuzt, wie ein Feldherr, der sein Schlachtfeld übeschaut, an der Spizte der von schwarzen Wolken eingehüllten Geister der Hölle und gebietet ihnen den Kampf gegen das Kreuz, auf dessen Spitze sich bereits ein Teufel niedergelassen hat und sogar seine scharfen Zähne zur Angriffs Waffe macht. Aber ihr wüthender Kampf wird vergeblich sein, denn von dem Haupte des sterbenden Erlösers geht ein blendender, das Böse überwindender Lichtglanz aus. »

(H. A. Müller, *Die Dioscuren*, 27 November 1864.)

15. — Christus im Grabe.

1839. — Flügelgemälde, Oelmalerei. Höhe 1m34; Breite 1m62.
(Ausstellungen von Brüssel und Paris 1839, von Gent 1841.)

Mittelbild : Christus im Grabe. *Linker Flügel :* Satan.
Rechter Flügel : Eva vor dem Sündenfalle.

« Wiertz, zuerst den Einfluss der italienischen Tradition auf sich wirken lassend, hat eine gewisse Anzahl Bilder in dem Style dieser Schule geschaffen Der Contour und die Zeichnung dominiren gewöhnlich die koloristische Ausführung in dieser Serie, in der das hauptsächlichste Werk, ein Flügelgemälde, den Ruf des Künstlers begründete. Das Bild ist unter dem Einfluss venetianischer Schule gemalt. Die Mitte enthält die Grablegung, bemerkenswerth durch grosse Eigenschaften in der Composition, in Zeichnung und Ausdruck, aber zu sehr sich anlehnend an Vorwürfe italienscher Meister, die dreissigmal dasselbe Süjet behandelten. Im Contrast hiermit sind die Flügelgemälde, Eva und Satan darstellend, höchst eigene Schöpfungen. Der Geist alles Uebels erscheint hier in verführerischster Gestalt seiner täuflischen Schönheit. Nichts lässt dieser Ausdruck zu wünschen übrig von provocirender Kühnheit und verachtenden Stolzes. Verbrecherisches Genie belebt mit düsterer Freude das schöne Haupt des gefallenen Engels. Eva ist gleich ihm gelungen. Sie hält den Apfel in der Hand und zaudert hineinzubeissen. Das doppelte Gefühl unschuldiger Neugierde und sinnlichen Begehrens spiegelt sich wahrsten Ausdrucks in ihrem reizenden Gesicht, so dass man keine bessere Eva sehen könnte. »

(Ludwig Pfau.)

16. — Der Triumph Christi.

1848. — Oelmalerei. Höhe 6m23; Breite 11m04.
(Ausstellung von Brüssel 1848.)

« Er illustrirt uns die Worte des Apostels: « Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg? » Von dem Strome des Lichtes, der ähnlich wie im ersten Bilde, vom dem gekreuzigten Heiland ausgeht, beugt sich Satan in finsterem Schrecken, unter ihm das noch empörte Reich der Hölle, gegen welches der Engel mit flammendem Schwerte kämpft, während oben, zunächst dem Kreuze, andere Engel bereits das Hosianna der Erlösung und des Sieges singen. Links eine Gruppe, in deren Mitte der Erzengel Michael die Verdammten in die Hölle hinabstösst, und ein Engel des Himmels, der mit seinem Blitz auf ihr Haupt herabfährt und die alte Schlange, aus deren Rachen der Apfel des Paradieses über das Bild hinwegfährt, in das höllische Feuer verweist. Man sieht, dass hier das Lichtmeer, dass vom Haupt des Heilandes ausgeht, das anziehendste Motiv ist, und gerade dieses Haupt ist von höchster Vollendung. »

(*Die Dioscuren*, 27 November 1864.)

---

*17. — Heiligen Denis Martyrerthum.

1842. — Skizze des in Brüssel 1842 ausgestellten Bildes, welches Wiertz der Kirche von Tilburg in Holland geschenkt auf Bitten des Pastors und verführt durch den schönen Platz, den die Kirche seinem Werke darbot.

MODERNE SUJETS.

I. — DRAMATISCHE UND SATYRISCHE BILDER.

18. — Das verbrannte Kind.

1849. — Oelmalerei. Höhe 1m82; Breite 2m30.

« Eine Mutter war auf den Markt gegangen und hatte nothgedrungen ihr Kind allein in der Wiege zurückgelassen; sie kehrt zurück und findet die Wiege in Flammen. Sie schleudert den Gemüsekorb von sich und stürzt mit einem Angstschrei auf das theure Wesen. Im Korbe, über dem Gemüse, bemerkt man ein Spielzeug; also mitten unter den Sorgeu des Einkaufens hatte die Mutter des holden Lieblings noch gedacht! »

(*Unsere Zeit.*)

19. — Verfrühtes Begrâbniss.

1854. — Oelmalerei. Höhe 1m80; Breite 2m55.

« Es ist ein finsteres tiefes Grabgewölbe, in welchem eine Reihe von Särgen steht. Der eine derselben öffnet sich und zeigt einen Scheintodten, der dem Beschauer in meisterhafter Verkürzung die dürre Hand entgegenstreckt, während seine Augen mit verzerrtem Blick die grausige Umgebung anstarren. »

(H. A. Müller, *Die Dioscuren*, 25 december 1864.)

NOTIZ. — Dieses Bild, sowie die beiden folgenden befinden sich jedes einzeln in einem aparten Raum, und der Beschauer sieht sie durch eine in der Holzwand angebrachte kleine Oeffnung. So erhalten diese Bilder eine verstärkte Körperlichkeit, und zugleich ist es dem Besucher des Museums freigelassen, sie zu sehen oder nicht zu sehen.

---

20. — Die Romanleserin.

1853. — Oelmalerei. Höhe 1m25; Breite 1m55.

Siehe : *Notiz* der Nummer 19.

---

21. — Hunger, Wahnsinn, Verbrechen.

1853. — Oelmalerei. Höhe 1m50; Breite 1m65.

« Eine Mutter, die ihr Kind im Schoosse, um es zu schlachten und zu braten! In ihrer Rechten blitzt das Schlachtmesser, hinter ihr auf dem hell prasselndem Kohlenfeuer die Pfanne, und es grinst Euch ein von Hunger und Wahnsinn verzerrt entstelltes Gesicht entgegen, dass Euch selbst noch im Traume, ein böser Alp, verfolgt. »

(*Kölnische Zeitung.*)

Siehe : *Notiz* der Nummer 19.

---

22. — Der Selbstmord.

1854. — Oelmalerei. Höhe 1m68; Breite 2m10.

« Hoch links, an der Langwand, überrascht uns der Moment eines Selbstmordes. Ein junger Mann drückt eben die Pistole gehen die Stirn ab, so dass der Kopf im Pulverdampf verborgen ; zur Rechten weicht von ihm sein guter Genius, während der Dämon der Finsterniss sich zur Linken seiner bemächtigt. »

(*Kölnische Zeitung.*)

---

23. — Gedanken und Visionen eines Geköpften.

Flügelbild. I. Erster Augenblick nach der Hinrichtung. — II. Zweiter Augenblick. — III. Dritter Augenblick.

1853. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 2m65; Breite 1m70.

Wiertz, in Beziehung dieses Bildes, schrieb an einen Freund 1853 :

« Vielleicht dient mein Bild eines Tages als Argument gegen die Todesstrafe. Ich wünsche es. »

Um diese humane These zum stärkeren Ausdruck zu bringen, hat Wiertz unter jedem der drei Bilder eine Legende geschrieben, die die Leiden des Geköpften, die er gemalt, beschreibt, die Leiden, welche die drei Augenblicke zu drei Jahrhunderten machen, und die in letzter Secunde eine Hoffnung der Versöhnung aufleuchten lassen.

---

24. — Die Waisen.

1863. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 2m20; Breite 2m50.

Wiertz malte dieses Bild zum Besten der Nachgelassenen Verunglüchter wie seine Unterschrift des Gemâldes: *Appel à la bienfaisance,* Aufruf an die Wohlthätigkeit es beweist.

---

25. — Der Lôwe von Waterloo.

1860. — Matte Malerei. Höhe 3m50; Breite 4m65.

« Der Löwe ist von seinem Piedestal gestiegen und zerrupft und zerfleischt einen mächtigen Adler, dass die

Schwingen und Federn umherstieben. Verdunkelt ist die Luft durch eine Schaar von Nachtvögeln, die eilends in wilder Flucht nach Westen ziehen. Das Bild führt die Inschrift: *He would raise from the mound and redress the wrong of Europe.* »

(*Kölnische Zeitung*).

---

26. — Die Ohrfeige einer belgischen Dame.

1861. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 1m75; Breite 1m35.

Dieses Bild ist eine Protestation gegen die Drohung einer Eroberung Belgiens durch das französische Kaiserreich.

---

27. — Die Civilisation des XIX. Jahrhunderts.

1864. — Matte Malerei Wiertz'sche Technik). Höhe 1m75; Breite 1m35.

Noch ein Plaidoyer gegen die Schrecken des Krieges.

---

28. — Eine Scene in der Hôlle.

1864. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 1m85; Breite 2m20.

Hier greift der Maler den Typus des modernen Eroberers, Napoleon I. an. Mutter, Gattinnen, Bräute. Kinder, die ihre Söhne, Männer, ihre Verlobten, ihre Väter im Kriege verloren, stehen dem Genie der Schlachten in wüthender Rache gehenüber ihm Menschenfleisch und Menschenblut zum Essen und Trinken darbietend, er, regungslos, scheint einer Brozstatue gleich, die lebt und leidet.

II. — GENREBILDER.

---

29. — Esmeralda.

1839. — Oelmalerei. Höhe 1m12; Breite 0m95.
(Ausstellung von Brüssel 1839.)

Wiertz schöpfte aus dem Victor Hugo'schen Roman, *Notre Dame de Paris* sein Sujet. Die junge Zigeunerin Esmeralda ist mit ihrer Ziege Djali dargestellt.

---

30. — Quasimodo.

1839. — Oelmalerei. Höhe 1m12; Breite 0m95.
(Ausstellung von Brüssel 1839.)

Dieses Bild, Pendant der „Esmeralda“ stellt Quasimodo dar, gleichfalls eine Figur aus dem Roman *Notre Dame de Paris*. Identich den Worten Victor Hugo's: „Ein zerbrochener und schlecht zugelötheter Riese,“ hat der Maler dieser Gestalt ihr eigenthümlichstes Leben verliehen.

31. — Junges Mâdchen bei der Toilette.

1839. — Oelmalerei. Höhe 1m38 ; Breite 1m00.
(Ausstellungen von Brüssel 1842 und Antwerpen 1843.)

---

32. — Die Erwartung.

1842. — Oelmalerei. Höhe 1m00 ; Breite 0m75.

Eine entblössste, junge Frauengestalt halb verborgen hinter schweren Vorhängen späht erwartungsvoll aus ihnen heraus.

---

33. — Zwei junge Mâdchen oder die schöne Rosine.

1847. — Oelmalerei. Höhe 1m40; Breite 1m00.

« Ein Produkt der Philosophie des Herrn Wiertz ist das Bild harmlosen Titels » Zwei junge Mädchen «. Da steht halb entkleidet ein bildschönes Mädchen in der vollen Blüthe de Jugend und betrachtet mit der grössten Ruhe und Todesverachtung ein von ihr an der Mauer aufgehängtes Todtengerippe, dem man ansieht, dass es einem Mädchen in der Blüthe der Jahre angehört. War es ihre Freundin? Wir wissen es nicht, aber dem Schädel des Skeletts ist ein Stück Papier mit den Worten *La belle Rosine* angeklebt. Es ist ein Genuss, mit zugehängtem Skelett länger vor dem Bilde zu verweilen und die wunderbare Vollendung der Malerei des weiblichen Körpers zu betrachten. »

(H. A. Müller, *Die Dioscuren*, 25 Dezember 1864.)

34. — Der Teufelsspiegel.

1856. — Doppelbild. Oelmalerei. Höhe 0m97 ; Breite 0m72.

Dieses Bild, welches durch eine kleine Oeffnung zu sehen ist, bietet dem Beschauer eine Ueberraschung dar.

---

*35. — Junges Mâdchen sich zum Baden bereitend.

1839. — Grau in grau in matter Malerei (Wiertz'sche Technik).
Höhe 1m26; Breite 0m87.

Es ist dies Bild ein Versuch der matten Malerei, ein Beispiel, wie weit die Vollendung in der Modelirung in dieser Technik möglich.

---

36. — Die junge Hexe.

1857. — Oelmalerei. Höhe 2m20; Breite 1m35.

Ein junges Mädchen ist bereit auf den traditionnellen Besen zum Sabbat zu reiten.

---

37. — Die Rosenknospe.

1864. — Oelmalerei. Höhe 0m98 ; Breite 0m59.

Ein junges Mädchen, halb entblösst, sich lächelnd aus einer Fensteröffnung herauslehnend, bietet mit vorgestrecktem Arm dem Beschauer eine Rosenknospe dar.

38. — Das Gestândniss.

1864. — Oelmalerei. Höhe 1m00 ; Breite 0m75.

Zwei junge halb entblösste Mädchen scheinen sich vertrauliche Geständnisse lächelnd abzulegen.

---

39. — Menschliche Unersâttlichkeit.

1861. — Matte Malerei. Höhe 1m50 ; Breite 1m91.

Dieses Bild ist dem Märchen « Die drei Wünsche » (Perault, Grimm) entlehnt.

---

*40. — Die Fabel der drei Wünsche.

Gleiches Sujet der vorhergehenden Nummer, aber hier haben die Personen die Costume aus der Umgebung von Rom, wo dieses kleine Bild 1836 in Oel gemalt wurde.

---

41. — Philosophischer als man glaubt.

1861. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 1m00; Breite 1m30.

Jüngling und Mädchen in Schäfertracht sich küssend. Das Bild enthält die von des Malers Hand verfasste Unterschrift : Lasst sie sich lieben, die Liebe ist eine grössere Philosophie als man sie vermuthet.

42. — Der Ueberfall.

1859. — Matte Malerei. Höhe 1m57; Breite 1m03.

Ein junges Mädchen im Begriff von einem blühenden Rosenbusch Blumen zu brechen, ist von dem Pfeil eines kindlichen Amor, sich hinter den Rosen verstekt haltend, bedroht.

---

43. — Fleisch für die Kanone.

1858. — Oelmalerei. Höhe 1m00; Breite 1m28.

Kinder spielend neben einer Kanone.

III. — PHILOSOPHISCHE SUJETS.

*44—49. — Die Familie.

1860. — Sechs kleine Bilder, grau in grau gemalt.
Höhe 0m58 ; Breite 0m18.

Diese sechs kleinen Compositionen sind gemalt um photographirt zu werden, und Ch. Potvin's poetisches Werk : *En famille*, zu illustriren. Der Ertrag dieses Werkes war zum Besten der Armen bestimmt.

* 44. — Die Familie.

*45. — Die Liebe.

*46. — Das Kind.

*47. — Die grosse Familie.

*48. — Das Leben und der Tod.

*49. — Tod für's Vaterland.

(1) Die Bilder, welche * gezeichnet sind, sind im kleinen Saal ausgestellt.

50 — Die Parteien von Christus beurtheilt.

1865. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 2m20; Breite 1m55.

---

51. — Die Parteien wie Christus sie will.

1865. — Matte Malerei. Höhe 2m20; Breite 1m55.

N° : 50 und 51 sind Pendants, die die philosophische Idée Wiertz's zum Ausdruck bringen, dass der zerstörende Kampf der verschiedenen Schichten der menschlichen Gesellschaft nicht mit der humanen Lehre Christi zu vereinigen ist. Christus in N° 50 diesen Kampf erschauend wendet sich wehmutsvoll, das Gesicht mit der Hand verhüllend von ihm ab, während in N° 51 die Versœhnung der Parteien sowie sie die Lehre Christi verlangt, dargestellt ist.

---

52. — Die letzte Kanone.

1855. — Matte Malerei. Höhe 6m13; Breite 9m97.

« Die hauptsächlichste Figur des Bildes stellt die Civilisation dar, die eine Kanone wie einen Strohhalm biegt und bricht. Zu ihren Füssen wüthet der schrecklichste Kampf. Köpfe und Glieder besäen die Erde. Frauen und Kinder neigen sich voll Verzweiflung zu den Verwundeten. Zwei Soldaten auf einem Haufen Leichen streiten um ein Stück Brod. In der Ferne, Feuersbrunst einer Stadt. Aber eine Verbündete der Civilisation kommt, eine Fackel in der Hand,

um den Brand auf all diese alten Reste einer unheilvollen Vergangenheit zu schleudern und schon verschlingt eine philanthropische Flamme Grenzpfäle und Grenzsteine Fahnen und Tamboure und Trompeteu und die Guillotine wird vernichtet im Feuerwirbelwind. Da, endlich, beginnt das goldene Zeitalter und Phisosophie und Industrie erscheinen, begleitet vom Frieden und Ackerbau; die Poesie, die Malerei, die Musik näheren sich und damit nichts fehle, gleitet in der Ferne ein Dampfschiff und in der Höhe theilt ein Ballon die Lüfte.

Dies Alles, ist nicht ein beschriebenes Blatt; es ist ein Buch! »

(Ludvig Pfau.)

---

53. — Der Stolz.

1855. — Matte Malerei. Höhe 5m98; Breite 3m00.

Dieses Bild malte Wiertz um es an der äusseren Wand seines Ateliers, nach der Gartenseite hin, zu placiren, mit der Unterschrift:

Stolz, Tugend die grosse Werke inspirirt.

---

54. — Dinge der Gegenwart vor den Menschen der Zukunft.

1855. — Matte Malerei. Höhe 1m90; Breite 4m40.

« Der Mittelpunkt dieses aus drei enormen Köpfen gebildeten Gemäldes ist die Hand eines Riesen, welcher seiner Frau und seinem Kinde Fahnen, Kanonen, Kronen,

Ehrenpforten zeigt, die er alle wie ein Spielzeug in der Hand hält, während er mit der anderen die Geberde des Alterthümlers macht, der mit der Spitze des Daumen und des Zeigefingers unendlich kleine Grössen behandelt. Eine jener Kronen scheint die des Gottes Genie zu bezeichnen, der selbst in seinen Fehlern noch verehrt sein will und dessen Schöpfungen vor der Welt für Produkte des Wunders gelten. »

(*Unsere Zeit.*)

---

55. — Die menschliche Macht hat keine Grenzen.

1835. — Matte Malerei (Wiertz'sche Technik). Höhe 3m35; Breite 2m30.

Eine Gruppe von Gestalten erhebt sich in den Lüften; Männer berühren Gestirne mit dem Finger, während ein Kind eine Erdkugel in den Armen hält. Der Eindruck dieser Composition ist sehr harmonisch. Die Linien sind gracieus und das lichtvolle und vergeistigte Colorit der Körper erlaubt an ihren Aufschwung zu glauben.

---

56. — Eine Secunde nach dem Tode.

1855. — Oelmalerei. Höhe 1m69; Breite 1m26.

Ein eben Verstorbener, eingehüllt im Leichengewande, erhebt sich zum Himmel, fern der Erde, die schon klein erscheint, und er lässt aus seinen Händen ein Buch fallen mit den Titelworten : « Buch der menschlichen Grössen ».

*57. — Das Wiedersehen im Himmel.

1859. — Grau in grau in Oel gemalt. Höhe 1m45; Breite 1m85.

« Das Wiedersehen im Himmel », ist ein Traumbild des lieblichsten, seligsten Trostes. An die Hauptgruppe, welche durch eine Mutter gebildet wird, die den ihr vorangegangenen heissgeliebten Sohn im Himmel als einen Engel wiederfindet, reihen sich ähnliche Scenen des seligen Wiedersehens an, reich an den lieblichsten Motiven, während über dem Ganzen die Seraphim ihre Gesänge znm Lobe Gottes ertönen lassen. »

(H. A. Muller, *Die Dioscuren*, 27 November 1864.)

SCULPTUREN.

Geschichte der Menschheit in vier Epochen.

Vier dieser plastischen Gruppen wollte Wiertz schaffen, aber nur sind ausgeführt, die Vierte, die die menschliche Vollkommenheit ausdrücken sollte, ist Tonmodell geblieben. Wiertz wollte, wie eine Inschrift es beweist, diese Gruppen in kolossalen Dimensionen ausgeführt sehen.

58. — Erste Epoche : **Die Geburt der Leidenschaften.**

1860.

59. — Zweite Epoche : **Die Kâmpfe.**

1860.

60. — Dritte Epoche : **Der Triumph des Lichtes.**

1862.

*61. — Vierte Epoche : **Menschliche Vollendung.**

Tonmodell.

62. — Eine Athletin.

1842. — Statuette.

---

63. — Eine Badende.

1844 — Statuette.

---

*64. — Ein Schlangenfrühstück.

Dieses kleine Tonmodell ist in dem Schrank aufbewahrt, indem sich die Medaillen, Palette und andere Andenken des Künstlers befinden.

---

*65. — Die Brüderlichkeit.

Dieses Tonmodell befindet sich auch im Schranke, wie Obiges.

SKIZZEN UND VERSCHIEDENE SUJETS.

I. — UNAUSGEFUEHRTE PROJECTE.

***66-67. — Das Ende der Welt.**

Zwei Scizzen verschiedener Art eines in ausserordentlich grossen Dimensionen auszuführenden Gemäldes.

***68. — Titanen die Sonne bedrohend.**

Bleistiftsskizze.

***69. — Der Lauf der Volksmassen zum Lichte hir.**

Skizze in Kohlenzeichnung.

***70. — Belgien im Aufstande.**

Skizze in Kohlenzeichnung.

71. — Apothéose der belgischen Kœnigin.

1856. — Skizze in Oelmalerei.

Project eines decorativen Bildes von 150 Fuss Höhe, für die politischen Feste bei Gelegenheit des 25jährigen Jubiläums der Revolution von 1830.

II. — FAMILIENPORTRAITS, ANDENKEN.

72. — Der Vater von Wiertz.

1822.

Diese Bleistiftzeichnung (aufbewahrt im Portefeuille) machte Wiertz als Kind vor seinem Eintritt in die antwerpner Akademie.

73. — Die Mutter von Wiertz.

1832. — Oelmalerei. Höhe 0^{m}55 ; Breite 0^{m}46.

Die 70jährige Mutter des Künstlers ist an ihrem Spinnrade sitzend dargestellt.

74. — Des Malers Bild aus der Jugendzeit.

Oelmalerei.

*75. — Des Malers Bild im reifen Alter.

1860. — Pastellgrau in grau. Höhe 1^{m}60 ; Breite 0^{m}86.

76. — Bild des Malers in schwarzer Blouse.

Oelmalerei.

III. — STUDIEN UND PREISBILDER.

*77. — Einundzwanzig Radirungen auf Holz.

Von Wiertz im Alter von 11—13 Jahren gemacht.
(Aufbewahrt im Schranke.)

*78. — Medaillen.

(Aufbewahrt im Schranke.)

Wiertz erhielt die Médaillen bei literarisch und künstlichen Preisbewerbungen.

79. — Römischer Concour.

1) Skizze des Bildes, welches den zweiten Preis im Concour, um den römischen Preis, 1828, erhielt.

2) Skizze des Bildes, welches den ersten Preis im rômischen Concour, in Antwerpen, 1832, davontrug.

Im Portefeuille.

Sujet : *Scipio Africanus* von den Gesandten des Antiochus seinen jungen Sohn zurückerhaltend.

Im Portefeuille.

IV. — GEMISCHTE BILDER.

80. — Ein Todtenkopf.

1824. — Oelmalerei.

Ein Todtenkopf, eine Flasche und ein altes Buch in einer Nische. Erstes Bild des jungen Künstlers.

*81. — Der Carneval in Paris.

1830. — Oelmalerei auf Papier.

*82. — Longchamps in den borghesischen Gärten.

1834. — In Rom in Oel gemalt.

*83. — Carneval in Rom.

Datirt : Rom, 3. März 1835.

*84. — Noch ein Carneval in Rom.

Datirt : Rom, 4. Mai 1833.

*85. — Frau Lætitia.

1836. — Oelmalerei. (Pariser Ausstellung von 1839.)

Wiertz malte in Rom die Mutter Napoleons in ihrem offnen Sarge, so, dem Publicum ausgestellt, nach der Natur.

6. — Der calabresische Räuber.

1840. — Oelmalerei.

*87. — 21 Jungfrauen.

Oelskizze eines Bildes, welches auf der Genter Ausstellung 1841 sich befand.

88. — Eine Rübe in Geduldsmanier.

Oelmalerei. (Ausstellung von Brüssel 1842.)

Um über Kritiken zu scherzen, die Wiertz vorwarfen, nicht fein die Bilder vollenden zu können, hat Wiertz hier ein Stillleben, eine Rübe, Ameisen, eine Fliege, ein Spinngewebe, auf's Vollendetste ausgeführt.

*89. — Don Quiblague.

Oelmalerei. (Ausstellung von Lüttich 1844.)

Karrikatur eines tadelnden Kritikers des Malers.

*90. — Satan.

1840. — Oelmalerei auf Papier.

91. — Das Haupt eines Hingerichteten.

1855. — In Oel nach der Natur gemalt.

*92. — Die vier Lebensalter.

1840. — Oelmalerei. Italienisches Costüm.

Skizze eines Bildes, welches auf der Genter Ausstellung 1841 sich befand.

*93. — Eine Alte.

1856. — Kleines Bildchen auf Holz in Oel gemalt.

94. — Die Neugierige.

Ein Atelierscherz, in einer Ecke aut die Wand des Museums gemalt.

95. — Der Portier.

Ein Atelierscherz, in matter Malerei (Wiertz'sche Technik).

96. — Der Hund.

Ein Atelierscherz, in Oel gemalt.

« Ein zottiger, schwarz und weisser Kettenhund fletscht Dir aus seinem Stalle die Zähne entgegen — eine mit keckem Pinsel gemalte Attrappe. »

(*Kölnische Zeitung.*)

*97. — Christus und die Kindelein.

Zeichnung.

*98. — Satans Triumph.

Kohlenzeichnung.

***99. — Die Jacobsleiter.**

Auf Papier in Oel gemalt.

***100. — Christus im Himmel.**

Kohlenzeichnung.

***101. — Italienische Landschaft.**

Zwei Oelskizzen.

***102 — Die Flucht nach Ægypten.**

Oelmalerei.

***103. — Patroklos.**

Lithographie vom Maler nach dem grossen Bilde, N° 1 des Cataloges gezeichnet.

***104. — Patroklos.**

Bleistift-Zeichnung.

***105. — Verschiedene Studien nach Meisterbildern italienischer und flämischer Schule.**

40 Studien in acht Rahmen.

V. — VORBEREITENDE STUDIEN.

In diesen interessanten, stufenmässig fortschreitenden Skizzen sieht man den Gedanken sich entwickeln, die Ausführung sich vorbereiten, die den Künstler zu vieren seiner grossen Composition führten.

*106. — 10 vorbereitende Studien des Bildes : **Patroklos**, N° 1 des Cataloges.

*107. — 10 vorbereitende Studien des Bildes : **Ein Grosser der Erde**, N° 4 des Cataloges.

*108. — 20 vorbereitende Studien des Bildes : **Der Aufstand der Hôlle**, N° 8 des Cataloges.

*109. — 6 vorbereitende Studien des Bildes : **Der Leuchtthurm von Golgotha**, N° 14 des Cataloges.

*110. — 11 vorbereitende Studien des Bildes : **Der Triumph Christi**, N° 16 des Cataloges.

APPENDIX.

111 und 112. — Kinder mit Schmetterlingen.

Zwei Medaillons in Oel gemalt, Modelle, kleine Salons zu decoriren.

113. — Windhund.

Oelmalerei. Höhe 0m28; Breite 0m20.

114. — Todtenmaske des Künstlers, in Bronze.

Bayerische Staatsbibliothek München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Katalog des Wiertz-Museums Mit Beschreibung d. Bilder entnommen aus dt. Zss. u. Zeitungen. Mit e. biogr. Notiz 'Unserer Zeit' u. d. 'Koelnischen Zeitung' entlehnt. [Brüssel]

Brüssel 1884

Art. 1145
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11553098-3